

основными признаками которого являются идейно-тематическое единство и жанровая однородность сказок, возникших в результате общих социальных преобразований.

В противовес этому можно предположить, что циклизация вокруг Ивана носит незавершенный характер, поскольку обнаруживает следующие признаки: а) неоднородность внешних факторов, стимулирующих процесс циклизации сюжетов (переход от родоплеменного общества к классовому; от минората к майорату; от феодализма к капитализму); б) семантически разветвленная структура номинационного образа, который характеризуется полифункциональностью и поликонцептуальностью; в) идейно-тематическая консолидация сюжетов в пределах отдельно взятой группы, участвующей в процессе циклизации; г) циклическая диффузность, обусловленная жанрово-видовой неоднородностью сюжетов; д) способность образа покидать циклическое «пространство» и играть роль второстепенного персонажа в инородных сюжетах.

Итак, выявленные нами признаки позволяют утверждать, что циклическая организация «мужских» и «женских» сказок может иметь завершенный и незавершенный характер. Иначе говоря, организуясь по принципу номинационного центра, циклизация вокруг невинно гонимой женщины завершилась и достигла состояния цикла, в то время как циклизация вокруг Ивана не завершилась и осталась циклоподобным образованием.

#### Примечания

1. Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки. М.: Наука, 1995. С.88–89.
2. Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. М. Наука, 1966. С.354.
3. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Изд-во вост. лит., 1958. С.213.
4. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974: С. 37.

© Е.М. Журавлева  
Екатеринбург

### ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРЫ «ВРАЖЬЯ СИЛА» А.Н. СЕРОВА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ДВУЕДИНСТВА СМЕШНОГО И СТРАШНОГО (К вопросу об образе скомороха в русской опере XIX века)

Скоморошество в значительной степени повлияло на развитие профессионального отечественного искусства. Оно стало не только его источником, но и позволило вывести фигуру скомороха на уровень

художественного образа<sup>1</sup>. Одна из наиболее интересных трактовок принадлежит композитору А.Н. Серову<sup>2</sup>. В образе Еремки из оперы «Вражья сила» (1871г.)<sup>3</sup> нашла свое концентрированное выражение идея о дьяволе в скоморошьем облики.

Данная концепция имеет под собой конкретную историческую основу. Взгляд на пение и пляски, как дело в высшей степени греховное, пришел на Русь из Византии<sup>4</sup>. Однако теоретические наставления византийской литературы и реалии древнерусской действительности имели большие расхождения. Любая форма антиповедения<sup>5</sup> объявлялась насаждением язычества и считалась проявлением сатанинского начала. Поэтому деятельность скоморохов преследовалась и жестоко наказывалась, наряду с волхвами, врачевателями, ворожеями и другими гонимыми людьми<sup>6</sup>. Негативная позиция русской православной церкви по отношению к скоморохам сформировала и соответствующие взгляды народа<sup>7</sup>.

Освещение проблематики «Вражьей силы» в указанном ракурсе определило основное направление нашей работы, как рассмотрение фольклорного *двуединства смешного и страшного* в функции составляющих концепции оперы. В данной работе большее внимание будет уделено анализу второго элемента, потому что именно эта черта принципиально отличает исследуемый в определенном контексте образ Еремки от других трактовок образа скомороха в русской опере XIX века.

Мотивы *смеха* и *страха* играют в тексте оперы сквозную роль. Чаще всего они выступают в комплексе и предстают в виде популярного фольклорного варианта «и смех, и грех», где «страх» подменяется тождественным с точки зрения народа понятием «греха». Тематикой боязни греха и божьего наказания буквально пронизана сюжетная канва оперы. Любое отклонение от линии поведения добропорядочного христианина вызывает негативную реакцию персонажей<sup>8</sup>. По их понятиям, греховно то, что смешно: ритуальный смех, ряжение, веселье, гулянье, опьянение, шуточная песня – то есть все основные проявления *смехового* начала в опере. Подобным образом действует и обратная связь *смеха* с *грехом*: то, что смешно, греховно. Но иногда, в зависимости от контекста, эти мотивы употребляются и вне двуединства. Например, страх как конкретное физическое или психологическое состояние, смех как непосредственная эмоциональная реакция или смех сквозь слезы.

В опере развита система речевых лейтмотивов. Один из самых важных – мотив *черта*. Он проходит через весь текст, периодически появляясь в репликах персонажей как синонимический ряд: «черт», «нечистый», «враг (лютый враг)», «зло, волшба и гнев», «ад кромешный», «пропасть». Этот мотив закладывается уже в названии оперы «Вражья сила», трактовка которого допускает две равнозначные версии. По первой, слово «вражья» восходит к слову «враг» и может рассматриваться как варианный

элемент фольклорной оппозиции «свой-чужой», то есть «не свой» – «инородный» – «нехристь». Другая версия основана на родстве слов «враг» – «ворог» – «ворожей», то есть «язычник». Обе версии позволяют сделать суммарный вывод о том, что выражение «вражья сила» имеет прямое отношение к мотиву черта, потому что, как уже говорилось выше, в обычае русского народа все чуждое и непонятное отстранялось и считалось сатанинским происком.

Через двуединство *смешного* и *страшного* наиболее полно раскрывается образ Еремки – дьявола в скоморошьем облики, самого динамичного персонажа «Вражьей силы». В начале оперы Еремка предстает перед нами как скоморох. Он естественен в этой роли: веселит купцов на постоялом дворе, заигрывает с девушками, постоянно напевает что-нибудь, подыгрывая себе на балалайке. Песня с хором «Широкая масленица» становится первой, *скоморошьей кульминацией* образа Еремки. В ней воспроизводится традиционная игра «Проводы масленицы» с характерным набором игровых приемов, создающих комический эффект. Исполняя песню, Еремка проявляет свои артистические способности, разговаривая разными голосами за себя и за масленицу. Множество оттенков речи передается через музыкальное интонирование, также трактованное в комическом ключе.

В характеристике Еремки, которого называют «бесом», «дьяволом», «безотвязным шутом»<sup>9</sup>, мотив *черта* становится ведущим. Прямое указание на бесовскую природу этого персонажа звучит в рассказе Груни о том, как Еремка «душу п[о]клинал»<sup>10</sup>. Мотив *заклания души*, родственный мотиву черта, тоже выполняет сквозную функцию. Сцена Петра и Еремки из III действия становится кульминацией этой линии. В ней Еремка ведет тонкую психологическую игру и окончательно совращает Петра с христианского пути. Он так сильно разогревает страсть и самолюбие купца, что тот перестает бояться страшного греха и сам предлагает Еремке деньги за дьявольское наущение.

Здесь стоит сказать о ведущей роли музыкально-интонационной драматургии. Вся сцена объединена мелодикоритмической формулой «Камаринской». В начале ее речь Петра прерывиста, интонационно неустойчива, ритмически импульсивна. Но после нескольких реплик Еремки, построенных на неизменном «камаринском» обороте, мы начинаем обращать внимание на постепенное выравнивание ритма и мелодии. Назойливое внедрение «Камаринской» приводит к жанровой модуляции – перерождению речетатива в плясовую. Являясь лейт-темой Еремки, она на протяжении всей оперы также модулирует от незатейливой шуточной песенки удалого скомороха к дьявольскому напеву бескусителя.

Сам Еремка не скрывает своей истинной сущности. Он открыто говорит о вине и деньгах, как об основе жизни человека. На вопрос Петра о своем происхождении отвечает: «Из старых нищих, молодой обманщик», – намекая

на связь с языческими волхвами. Еремка не боится тьмы и ворожбы. Его дом – «нечистое место». И, наконец, в финальной сцене убийства Даши, жены Петра – второй, *бесовской кульминации* образа Еремки, в момент свершения драмы он произносит роковые слова: «Порешил! Час Еремкин наступил!» Противопоставляя силе божьей вражью силу, композитор, в отличие от автора драмы<sup>1</sup>, проводит мысль о том, что греховность не насаждается извне. И, говоря словами героини оперы, если человек греховен хотя бы в помыслах, то дьявольское наущенье будет выполнять направляющую функцию, а все остальное он сделает сам.

События происходят в прощенное воскресенье, последний день масленицы, и данное обстоятельство придает ситуации опять же двойственный характер. С одной стороны, масленица – это один из периодов народного календаря, когда допускалось антиповедение, но с другой стороны, прощенное воскресенье – день благодетний, примирения людей между собой накануне долгого Великого поста – пути очищения и всеобщего раскаяния. Масленичный обряд введен в оперу не только как красочное зрелище, но и как драматургический фон – предвестие кровавой развязки. В опере мы становимся свидетелями двух смертей: ритуального сожжения чучела масленицы и страшного убийства человека человеком.

Подводя итоги, можно сказать, что фольклорная традиция двуединства смешного и страшного насыщает различные элементы оперы, объединяя их в неразрывное драматургическое кольцо. Это очень важно для объяснения жанровых особенностей «Вражьей силы», которая является *первой народной драмой в истории русской музыкальной культуры*. Заданное направление исследования позволяет выйти на более высокий уровень философского осмысления земного и вечного, общечеловеческих ценностей. То, что страшная личина беса-искусителя скрывается под веселой маской скомороха, значительно расширяет диапазон привычного отношения к этой фигуре, сыгравшей величайшую роль в становлении и развитии профессионального отечественного искусства.

### Примечания

1. В XIX веке нему обращались композиторы: А.Н. Верстовский «Аскольдова могила» (1835); А.Н. Серов «Рогнеда» (1865) и «Вражья сила» (1871); П.И. Чайковский «Чародейка» (1887); А.П. Бородин «Князь Игорь» (1890); Н.А. Римский-Корсаков «Снегурочка» (1882), «Садко» (1897), «Сказка о царе Салтане» (1900); П.И. Блара́мберг «Скоморох» (1881).

2. «Серов Александр Николаевич (1820-71) – русский композитор, музыкальный критик, музыкально-общественный деятель. Основная область композиторского творчества Серова – опера. Он выступал за расширение круга оперной тематики и освоение новых жанров (историко-легендарная, народно-бытовая опера). Новаторством явилось обращение композитора к реалистической бытовой драме из русской

жизни» (Ю.В. Келдыш Серов А.Н. / Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Сов. энциклопедия», 1991. С.495).

3. Серов А.Н. Вражья сила. Опера в пяти действиях. Либретто по народной драме А.Н. Островского «Не так живи, как хочется». М.: «Искусство», 1968.

4. См. об этом подробнее: Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник ОРЯС. Спб. 1883. Т. XXXII. С.128–258; Кирпичников А. К вопросу о древнерусских скоморохах / / Сборник ОРЯС. Спб., 1891. Т. LII. С.3–18.

5. См. об этом подробнее: Успенский Б.А. Анти-поведение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. Т1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Изд-во «Гнозис», 1994. С.320–332.

6. См., например: Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. Спб, 1914. С.156; Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков: Епархиальная типография. 1916. Т1. С.316–326; Кирпичников А. См. примеч. 4. С.19.

7. Отношение народа к этой проблеме находит выражение в сохранившихся до сих пор поговорках, где «черт» подменяется «скоморохом» или «шутом» как синонимом, например: «шут его побери», «ну тебя к шуту», «шут с тобой», «шут полу не товарищ», «напилс до шутиков». Подробнее см.: П.П. Шуты и скоморохи в древности и в новейшее время // Исторический вестник. Спб., 1888. Т. XXXI. С.462.

8. «Ваша жизнь врагу отрада! Смех и горе для людей!» (Илья. Д. I. См. примеч.3. С.19); «Кто в пути вступает вражеский, тем заперт светлый путь» (Он же. См. там же. С.33); «Что ты? Ах, грехи какие!», «Что ты? Что ты? Бог с тобою!» (Груня. Д. II. С.138–140)

9. См. примеч. 7

10. «Вот у нас Еремка душу проклинал, – / что ж? Его нечистый взнес на сеновал, / мы с трудом стащили на землю его. / Так его под крышей скорчило всего! / Много с ним нечистый начудил проказ, / В прорубь и в колодезь заводил не раз!» (См. примеч. 8. Груня...). Обращает на себя внимание тем, что содержит преобразованный евангельский мотив искушения Христа.

11. В качестве литературного источника по совету Ап. Григорьева была взята драма А.Н. Островского «Не так живи, как хочется» (1855г.). Сравнительный анализ текстов этих произведений показывает, что А.Н. Серов значительно развил и довел до логического завершения «бесовскую» линию развития образа Еремки: «ему чуялась неизбежная роковая катастрофа в конце» (См. Серова В.С., Серовы А.Н. и В.А., Спб., 1914. С. 112.). Но композиторская идея не нашла отклика у драматурга, поэтому финальная сцена была разработана другим автором. В драме Островского акценты выставлены иначе. В финале молитвами отца на Петра снисходит раскаяние. В отличие от Петра оперного, Петр Островского пассивен в выборе своего пути.